Sobre Política e Território no Espaço da Narrativa Fílmica

Sobre política y territorio en el espacio de la narrativa fílmica

On Politics and Territory in the space of the film narrative

Antonio Carlos Queiroz Filho

carlospontoqueiroz@yahoo.com.br

Universidade Federal do Espírito Santo - **UFES**

* Professor Adjunto do Departamento de Geografia

Resumo: Este artigo refere-se a um recorte adaptado da tese de doutorado do autor. A discussão aqui apresentada versa sobre a relação entre território, política e poder que se fundam no espaço da narrativa fílmica e que se desdobra para o além-filme. Mais especificamente, falamos a partir do filme, *A Vila*. Nele, pudemos observar um "território de poder" bem como, usos desse território feitos em diferença – territorialidades – por personagens que tencionam os limites e fronteiras dados pela política oficial, pensada e estabelecida por um grupo social em específico. Como todo filme – obra da cultura – suas imagens e sons estão a nos dizer sobre aquilo que é particular e geral ao mesmo tempo: uma árvore, num filme, é tanto aquela árvore, como pode ser também, alegoria para a natureza; um homem é tanto aquele que está ali na tela, quanto pode ser também toda a humanidade. Essa é a potência dos filmes e que agora vem chamando atenção da Geografia Contemporânea, dando a ela, possibilidades de produzir grafias, marcas, maneiras outras para explicar/entender o mundo atual.
Palavras-Chave: Território – Política – Territorialidade – Fronteira

Resumem: Este artículo se refiere a una parte adaptada de la tesis de doctorado del autor. La discusión aqui mostrada trata sobre la relación entre territorio, politica y poder que se entremezclan en el espacio de la narrativa filmica y que se desdobla para mas alla de la película. De forma específica hablamos a partir de la película, *La Villa*. En él, pudimos observar un "territorio de poder" bien como uno de esos territorios diferenciados –territorialidades- por personajes que tencionam los limites e fronteras dados por la política oficial, pensada y establecida por un grupo social en especifico. Como todo filme -obra de cultura- sus imagenes y sonidos nos hablan sobre aquello que es particular y general al mismo tiempo: un árbol, en un filme, es a su vez tanto aquel arbol, como puede ser también alegoria para la naturaleza; un hombre es a su vez aquel que esta en la pantalla, como puede ser también toda la humanidad. Ese es el poder de las películas y que ahora vienen llamando la atención de la Geografia Contemporanea, dando a ella posiblidades de produzir imagenes, marcas, outras maneras para explicar y/o entender el mundo actual.
Palabras clave: Territorio – Política – Territorialidad – Frontera

Abstract: This paper is to some extension, part from the author's PhD thesis. The discussion here treats the relationships between territory, politics and power which integrate the filmic narrative and turn to the outside of the movie. Most specifically talks from a movie called *The Village*, where it is possible to observe a power's territory, and the territory's uses made by different territorialities – where determined social group of actors tenses the limits, borders offered by official policies. As almost every movie –culture's piece – the images and sounds tell us about what it is at the same time particular and general, like for example: a tree in a certain film it is the tree but also could be the nature's allegory; a man is the one that is in the scream, but could be the humanity. That is the film's power that actually is calling the attention from the contemporary geography, offering to it the possibilities to produce graphs, plots and other ways to explain and to understand the actual world.
Key-Words: Territory – Politics – Territoriality – Borders

INTRODUÇÃO: PRIMEIRAS IMAGENS

Os campos de possibilidades de entendimento do filme *A Vila*, foram estabelecidos diante da tensão, criada pela narrativa, de uma relação territorial fundada a partir das configurações no espaço fílmico de *limites* e *fronteiras*. O filme *A Vila* trata de um grupo de pessoas que se conheceram num programa de terapia de grupo (*Counseling Center*). Ao compartilharem suas dores, fruto de acontecimentos violentos ocorridos com cada um, coletivizaram não apenas o sofrimento e a tragédia, mas a perda da esperança de se viver ali. Um deles teve a ideia e os demais acataram: o isolamento. Ao assistirmos o filme, lidamos, em boa parte do enredo, com situações de limite, ou seja, com aquilo que está orientado *para dentro* (MACHADO, 1998), no que diz respeito ao estabelecimento daquele espaço, na relação com o que está, por ele, separado, garantindo-lhe, assim, uma coesão.

O limite, explica Machado (op. cit., p. 42), "[...] é um fator de separação, pois separa unidades políticas soberanas e permanece como obstáculo fixo [...]". A primeira parte dos nossos escritos sobre a vila toca mais diretamente nessa ideia de limite, ou seja, práticas realizadas pelos Anciãos para garantir a estabilidade territorial da vila. Esse é o território por eles desejado.

Agora, iremos aprofundar as tensões que ficaram sugeridas nessa primeira parte, de um território que se estabelece a partir de uma política ficcional que cria a imagem de opostos separados, de coesão, soberania, pureza territorial, quando, de fato, há também uma situação de fronteira, de contaminação, de mistura, pois vimos que não há coesão absoluta, nem tampouco, soberania territorial garantida internamente à vila. Há, sim, o estabelecimento de fronteiras, via tratos políticos, que põem em contato, em comunicação, esses opostos, aparentemente separados. Oliveira Jr. (1998) diz que a fronteira:

> [...] é uma terceira força, espécie de material impuro, localizado ali para manter a pureza dos dois lados. É este um local profano por natureza, contaminado pela presença constante do outro a lhe penetrar os caminhos, impedindo uma inteireza que só pode ser atingida por assimilação, e conseqüente desaparição de um dos lados: morte da fronteira. (OLIVEIRA JR., op. cit., p. 01)

É nessa trama de gestação, nascimento e morte de limites [estabilidades] e fronteiras [tensões] que olhamos para *A Vila* e somos localizados, de alguma forma, na história e na cultura: imagens do filme que nos trazem outras [memórias e alusões]. São com imagens de "opressão" que o filme vai se apresentando para nós, no entanto, esse é um peso suavizado, de tal modo, que todo procedimento normativo existente dentro da vila é tido como algo legítimo e natural, permitindo, no decorrer do próprio filme, que o espectador identifique a vila como um local em que liberdade, alienação e opressão se confundem.

Isso se deve ao fato de que, todo procedimento normativo se torna legitimo, por ser utilizado em nome do ideal de comunidade. Esse é o pressuposto utilizado pelos Anciãos como forma de poder. É a imagem que faz da vila o "lugar da felicidade", mas ainda sim, lugar de e para muitas outras coisas, os que nos faz lembrar aquilo que o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2003) diz. Para ele, comunidade é

> [...] um lugar "cálido", um lugar confortável e aconchegante. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado. Lá fora, na rua, toda a sorte de perigo está à espreita; temos que estar alertas quando saímos, prestar atenção com quem falamos e a quem nos fala, estar de prontidão a cada minuto. Aqui, na comunidade, podemos relaxar – estamos seguros, não há perigos ocultos em cantos escuros (com certeza, dificilmente um "canto" aqui é "escuro") (BAUMAN, op. cit., p. 7-8).

A vila é quase tudo isso. Na primeira parte do filme ela assim nos parece. Na segunda parte, surgem os "cantos escuros". Eles são a penetração, por meio do uso simbólico, da cidade que ficou além-floresta. É em um canto escuro que fica guardada a caixa, onde estão as memórias dos Anciãos daquele mundo que eles queriam ter deixado para trás.

> É no que poderíamos chamar de "canto escuro" dos homens – seu coração – que nasce a morte violenta na vila. Bachelard (2005) diz, em *A Poética do Espaço,* que "O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade porta. Será uma ilustração para a dialética do interior e do exterior" (BACHELARD, op. cit, p. 146).

Quando utilizo essa imagem dos cantos, dada por Bachelard (op. cit.), me permito olhar para o filme e poder dizer de como ele nos revela a contiguidade e a permeabilidade existente entre a estrutura espacial pensada pelos gerenciadores/idealizadores da vila: um Dentro [o bem] e um Fora [o mal]. Essa é a "intimidade" de que falou esse poeta do espaço. Para ele, essas dualidades (a separação das coisas em dentro/fora, vasto/ínfimo, exterior/interior) não podem ser tomadas como dicotômicas ou, nas suas palavras, como coisas "recíprocas".

Elas não se opõem, como se partilhassem de uma simples figuração geométrica, que "vê *exatamente a mesma coisa* em duas figuras semelhantes desenhadas em escalas diferentes", afirma, chamando atenção para a dimensão espacial que esses termos nos apontam. Diz ainda Bachelard (2005) que "O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados". (BACHELARD, op. cit., p. 221).

A separação é sempre uma construção [uma aparência] da narrativa e ela tem uma utilidade, uma finalidade. Não fazemos juízo de valor, pois não afirmamos que há uma forma boa e outra má. Reconhecemos a existência de ambas e acreditamos que há sim, um propósito em tais discursos e que eles permeiam, seja pela afirmação ou pela negação, as práticas espaciais contemporâneas.

No percurso pelo filme *A Vila*, suas imagens nos oferecem, até certo ponto, a separação como oposição: as cidades como lugar do mal e o vilarejo como lugar do bem. Ou seja, o filme tenta manter justamente aquilo que Bachelard (op. cit.) chamou de "horrível exterior-interior". Porém, chega determinado momento em que as imagens se entrecruzam. Elas me parecem com aquilo que o próprio Bachelard (op.cit.) chamou de "miniaturização" do mundo. O que fica dentro é um pedaço – simbólico – do fora e é isso que dá condição de (co)existência desses mundos que, de algum modo, convivem por separação, a justaposição:

> Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno (BACHELARD, op. cit., p. 159).

A violência e a ganância foram, no filme, os antepostos da esperança por algo bom e o desejo da recuperação da inocência perdida. Estes são os ideais de perfeição colocados dentro da vila. Em nome dessa felicidade, os criadores do pequeno vilarejo levaram para lá todas as formas possíveis para manter vivas as memórias da cidade como lugar do mal, isso fez com que eles trocassem a violência da cidade por outros tipos de violência. A primeira delas talvez tenha sido fazer com que as pessoas não pudessem tomar conhecimento de como a cidade "era", para além da maldade que eles mesmos conheciam.

Observamos ao longo dos escritos, como cada local fílmico é filho do discurso que o define e vimos, também, como esse mesmo discurso evidencia uma espécie de fluidez, colocando-os em contato, misturando-os, emprestando seus sentidos um ao outro. É por meio desse movimento de separação e mistura de significações que pudemos entender do trato político existente no interior da vila. Isso me fez lembrar alguns aspectos da cidade grega e, portanto, de Aristóteles (2007). Na *polis* de que falava o filósofo, o poder da palavra definia o lugar, criava sentidos e gerava o sentimento de pertencimento.

Foi assim que simbologias, rituais e proibições foram levadas para dentro da vila. Por meio da palavra, que existia para definir as práticas e as crenças dos moradores da vila. Lembremos, por exemplo, da associação da cor vermelha como algo mal, independente de onde ela estivesse, fosse numa flor, em bagas ou em um capuz. O vermelho, para os Anciãos, lembra o sangue de seus entes queridos, derramado violentamente. Na vila, essa é a *Bad Color,* a cor do mal.

TERRITÓRIO: POLÍTICAS DE ESTABILIDADES E TENSÕES

Vimos em algumas cenas que, na vila, é por meio desse trato político – ato de convencimento pela palavra e pela persuasão – que entendemos o porquê dos habitantes estarem ali, sem desejarem sair. Chamo atenção para o verbo "desejar". É ele que me fez trazer a imagem da *polis* grega, de que falava a teórica política (como ela mesma preferia se designar) Hannah Arendt:

> O ser político, o viver numa *polis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força ou violência. Para os gregos, forçar alguém mediante violência, ordenar ao invés de persuadir, eram modos pré-políticos de lidar com as pessoas, típicos da vida fora da *polis*. (ARENDT, 2004, p. 35-36)

Uma das cenas em que essa postura de convencimento se dá de forma mais emblemática é a da mãe de Lucius, Alice. Atravessar a floresta era algo proibido, normatizado, o que para os gregos se configuraria como algo "pré-político". Quando a norma não foi suficiente para regular a vida daquelas pessoas, ou pelo menos de uma delas, veio o "ato político" da persuasão: Alice tenta convencer Lucius de que sua insistente solicitação para cruzar a floresta é algo insano. Ela conta como seu pai havia sido assassinado na cidade, o que, para ele, configura-se como uma perversidade.

Se olharmos com cuidado, veremos como o filme gira em torno dessa relação entre o proibido/permitido e o ato persuasivo, basta lembrarmo-nos da cena em que Sr. Walker tenta convencer os demais Anciãos de que tomou a decisão correta, ao permitir que Ivy saísse em busca de remédios. Ele rompeu com os acordos e com as normas para tomar uma decisão, na suas palavras, "de coração".

O pequeno vilarejo do filme condensa essas duas esferas. O que ele tem em comum com o mundo grego é a imagem da separação – *dentro e fora*. O filme põe em contato imagens de organizações políticas que definiram, por muito tempo, a relação entre os homens. Essa separação entre *político (polis)* e *pré-político (família*[1]*)*, nota Arendt (op. cit.), é o que hoje corresponderia à distinção entre público e privado. O modo de vida do pequeno vilarejo é um híbrido dessas duas coisas.

Esse hibridismo me fez lembrar Eduardo Pellejero (s/d, p. 03), que cita o livro de Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción,* falando que [...] "*no hay poder capaz de fundar el orden com la sola represión de los cuerpos por los cuerpos, sino que necesitan fuerzas fictícias*" e continua dizendo que [...] "*no se puede ejercer el poder apenas por la coerción; es necesario hacer que la gente crea que cierta coerción es necesaria para la vida*". É o que o próprio autor chama de "*red de ficciones*". De certo modo, é isso que acontece na vila.

Olhando esse aspecto do filme – público e privado –, observamos a forma como ele, em certos momentos, traz para perto essas duas imagens, dando-nos sentidos que não aqueles que as definem apenas como antagônicas. O público, na vila, é constituído a partir da ideia do privado (familiar, comunitário, íntimo) e isso cria uma ambiguidade nas relações, tendo em vista que o "íntimo" (a dor da morte, por exemplo) passa a ser de domínio/interesse público, coletivizado, o que aproxima, gera segurança, fortalece, de certo modo, os laços existentes entre as pessoas que fazem parte daquele lugar.



Retomemos a cena inicial do filme[2], o enterro de Daniel Nicholson. O sofrimento sentido pelo pai é algo apenas dele, e os demais habitantes da vila, por mais que participem dessa cena, o fazem respeitando essa sua intimidade. Eles observam de longe, emoldurando a tela em que a figura do Sr. Nicholson aparece ao fundo. Aos poucos a câmera avança, colocando-se quase como um personagem que espreita.

[1] Para os gregos, família era a imagem do "pré-político", pois era assentado na ideia de que a definição das coisas se dava por meio da ordem incontestável daquele que comanda, diferentemente da ideia de família em que o filme se apoia, que mais contemporaneamente, está ligada à imagem de segurança e de amparo coletivo.

[2] Todas as imagens encontradas neste artigo foram retiradas do filme *A Vila* e de seu *making-off*



A sequência dessas cenas é o almoço coletivo, cenas em que a vila nos deu suas primeiras imagens de que é "familiar", uma comunidade, no sentido baumaniano. A morte do menino faz com que o Sr. Walker preceda essa refeição perguntando:

Sr. Walker
Tomamos a decisão certa ao nos estabelecermos aqui?

O tom da pergunta nos dá entender que não existe realmente uma dúvida. A frase parece carregar o sentido de fortalecimento da ideia de comunidade, em que a dor de um é acolhida pelo coletivo. O movimento histórico em que a concepção do privado no mundo moderno significa "proteger aquilo que é íntimo" (ARENDT, 2004) tem na vila outro movimento. Ela se coloca como oposta ao indivíduo, de que falou Rousseau, aquele que é revoltado com a sociedade que não lhe permite viver suas "intimidades do coração".

Na vila, outras intimidades causam esse sentimento de inquietude, são aquelas que não se permitem tornarem-se públicas. Esse movimento existente entre as esferas do público e do privado nos aponta para "o significado mais elementar das duas esferas", indicando, como afirmou Arendt (op. cit, p. 83-84), "[...] que há coisas que devem ser ocultadas e outras que necessitam ser expostas em público para que possam adquirir alguma forma de existência".

Lidamos no filme, ao olharmos para o interior da pequena vila, com esferas políticas de escalas mais próximas. É na intimidade do toque que não acontece, do corpo que hesita em ir ao encontro do outro, dos sentimentos escondidos e proibidos, que observamos a interferência direta naquilo que é comum, pela esfera do privado, por aquilo que pertence à escala do indivíduo. A primeira dessas cenas é a do diálogo entre Lucius e sua mãe:

Lucius
Há segre*dos em todos os cantos desta vila. Você não sente isso? Você não vê isso?*
Alice Hunt (mãe)
[...] Talvez devêssemos falar com Edward Walker. Ele poderá...
Lucius
Ele esconde também. Ele esconde o sentimento por você.
Alice Hunt (mãe)
[...] Por que acha que ele sente alguma coisa por mim?
Lucius
Ele nunca a toca.

Lucius chama atenção para o corpo. Para algo sutil que na esfera pública, ganha uma dimensão tamanha, que se faz perceber como aquilo que sugere algum tipo de manifestação íntima. Em um primeiro momento, Alice fica surpresa, como quem desacreditasse por completo do que foi dito, mas na cena em que estão todos festejando a comemoração do casamento da irmã de Ivy, ela percebe o quanto Lucius tinha razão: o Sr. Walker cumprimenta todos segurando na mão, menos ela.

Esse tipo de acontecimento existente na vila aponta para uma ideia de política em que o universo daquilo que é público e privado partilham de escalas outras e vistas assim, de perto, percebemos quão imbricadas estão, o quanto uma faz parte da outra. É dessa intimidade que se revela, da qual fala Rousseau, trazido por Arendt (2004), que aproveito as imagens que ambos me dão para dizer da vila.

> Para Rousseau, tanto o íntimo quanto o social eram, antes, formas subjetivas da existência humana, e em seu caso, era como se Jean-Jacques se rebelasse contra um homem chamado Rousseau. O indivíduo moderno e seus intermináveis conflitos, sua incapacidade de sentir-se à vontade na sociedade ou de viver completamente fora dela, seus estados de espírito em constante mutação e o radical subjetivismo de sua vida emocional nasceram dessa rebelião do coração. (ARENDT, op. cit., p. 48-49)

É do coração que nasce a vila e é por ele que ela se vê na iminência de ser findada. Nos amores não correspondidos, podemos ver a maneira com que as pessoas lidam com questões ligadas à intimidade do outro, o que, para nós, implica num ato político, relembrando a ideia medieval de que política era cuidar-da-*polis*. "Cuidar", portanto, é palavra de ligação, pois ela nos aponta para o percurso realizado, dentro do filme, do primeiro dos três personagens, que observamos ter, nas suas experiências, uma contribuição fundamental na constituição daquilo que já chamamos de território de misturas.

Desse movimento "impuro" de que é feito o filme, configuram-se suas territorialidades. Originadas no contato, feitas de contaminação, passam a existir para nós quando observamos a forma como se estabelecem fronteiras e tencionam-se os limites. Do território de poder, iremos para dentro de suas reentrâncias: territorialidades. Territorialidade é uma palavra que se refere ao modo como uma pessoa ou um grupo social usa o espaço, cria seu território em diferença, em tensão, em solidariedade com outras formas de usar o espaço – criar território. Esse é o percurso que realizaremos agora, tomando como referência, os três personagens principais do filme: Lucius, Noah e Ivy.

O PERSONAGEM LUCIUS: TERRITORIALIDADE QUE CUIDA

Lucius é o personagem da formalidade. Em sua primeira aparição no filme, ele adentra a sala de reunião dos Anciãos para fazer uma reivindicação. Sua postura não é inflamada. Lucius é metódico, centrado. Ele retira um papel do bolso e inicia a leitura do seu discurso apelativo, o que indica, para nós espectadores, e para seus interlocutores, um pensamento organizado e racional.

Ele faz seu primeiro pedido para cruzar a floresta [aquilo que separa a vila da cidade], atraindo para si a responsabilidade de ser *um* no meio de outros, por desejar cruzar o proibido, motivado por sentimentos de querer *cuidar* dos moradores. Ele não acha certo, nem natural, uma criança morrer doente por falta de remédios. Seu principal argumento é o de que ele é mobilizado por intenções puras e destemidas. Lucius quer cuidar da vila.

Quando Alice, mãe de Lucius, conta para ele como foi a morte de seu pai, ela está tentando inibir o desejo dele de atravessar a floresta e ir em direção às cidades. Sua narrativa é de dor, violência e perversidade. Ela tenta criar em Lucius uma relação entre suas ações e àquelas ocorridas com seu pai. Ele retruca dizendo:

Lucius
Por que está me dizendo esta perversidade?
Alice
Para você saber a natureza do que deseja.
Lucius
Eu não desejo isso. Estou sendo sincero.
Eu só penso nos moradores.
[...]
Há segredos em todos os cantos desta vila.
Você não sente isso?

Esse seu desejo é um risco para a vila, enquanto forma de organização espacial e social. Isso é apontado de maneira mais nítida na conversa com sua mãe, que pondera seu pedido. Sua fala é quase como um procedimento normativo, utilizado para acionar a imagem da ameaça e fazer lembrar o risco que se corre em realizar tal percurso. Se, nesse caso, a floresta já não é ameaça para Lucius, é preciso fazer com que ele desista por outro motivo: a cidade, como o lugar do mal.

Alice Hunt (Mãe)

Nós devemos falar da cidade, apenas uma vez e nunca mais falarmos sobre isso novamente. Seu pai partiu para o mercado numa terça-feira às nove e quinze da manhã. Ele foi encontrado assaltado e nu em um rio imundo dois dias depois.

Lucius é advertido do perigo que ele corre e, para fazer isso, o discurso de sua mãe é o da cidade como lugar da perversidade, fruto da experiência trágica vivida por ela e pelos demais Anciãos. Em outras palavras, ela estava dizendo para Lucius que ele até poderia querer ir até as cidades, por crer no fato de que a morte de Daniel Nicholson poderia ter sido evitada. Isso se configura como uma causa nobre, argumenta sua mãe, mas ele também precisa assumir a natureza do seu desejo: ele estaria se colocando numa situação de risco.

Mas as palavras de sua mãe não foram suficientes. Ele reage inconformadamente, como se estivesse sendo sufocado, confuso, encurralado entre o desejo de querer fazer o bem àquelas pessoas e o medo associado ao perigo atribuído pela narrativa dos outros à floresta e à cidade. Ele faz lembrar um potro, diz sua mãe. Essa sua obstinação é algo que precisa ser contida. É com essa característica – de um animal difícil de ser domado – que ele atravessou os limites do proibido e ignorou o limite estabelecido. Em momento posterior a essa conversa com a mãe, Lucius é mostrado entrando na floresta e ali caminhando. Momento em que é flagrado por uma criatura, que são os seres/monstros comedores de gente e que habitam a floresta.

Sr. Walker
Pelas marcas que encontramos hoje cedo nas nossas casas, sinto que estavam nos avisando. Eles agiram como se estivessem ameaçados. As criaturas nunca nos atacaram sem motivo.



Era preciso recuperar a imagem de estabilidade do limite: houve o primeiro ataque. O sino é tocado e as pessoas agem como se estivessem executando algo já treinado. Suas ações são coordenadas e todos vão em direção às suas casas, fechando as janelas e se refugiando no porão. No meio desse caos ordenado, Lucius, como uma espécie de guardião da vila, cuida para que todos fiquem seguros, principalmente, Ivy. No dia seguinte, todas as casas estavam marcadas. Nas palavras do Sr. Walker, a interpretação para o acontecido:

Era preciso dar um contexto ao acontecido. Criar um "motivo" para justificar o ataque era manter nítida a imagem do limite, da borda, pois isso significaria dizer que a atitude dos seres da floresta era uma "reação" a algo. Encontrado esse algo, estaria realizada a ligação do sentido dado ao ataque dos monstros a alguma causa que legitimasse o próprio ataque, criando

assim, uma situação de causa e efeito.

Ao fazer com que os demais moradores associassem o sentimento de medo ao desrespeito ao limite, como se a existência de um só se desse em decorrência do outro, os Anciãos estariam prezando para que essa ligação de sentidos ocorresse de forma naturalizada nas pessoas, o que significa dizer que essa relação deve acontecer como algo incorporado, internalizado, deve passar despercebidamente.

Essa seria mais uma das estratégias dos criadores da vila para orientar a maneira como as pessoas deveriam se relacionar com aquele ambiente e, assim, garantir que os que estão dentro não desejassem sair, cruzar a floresta em direção ao outro lado. Lucius, mesmo sem saber, legitima essa estratégia. Ele não é o personagem que questiona, conscientemente, os limites que sustentam aquele território e a forma como a vida das pessoas está organizada dentro dele. Suas ações são no intuito de preservá-la, de aprimorar a vida ali vivida, mas, ironicamente, elas causam um impacto que ele não esperava e ele se sente culpado por isso. Após o ataque, os Anciãos fazem uma reunião para investigar o acontecido. Lucius deixa um bilhete:

Lucius

Por favor, leiam para que todos ouçam. Eu sou responsável por este fardo. Anteontem eu cruzei a linha proibida da Floresta Covington e fui testemunhado por um Daqueles De Quem Não Falamos. Eu lamento muito. Eu envergonhei minha família e a mim mesmo. Rezo para que minhas ações não causem mais dor. Com profundo pesar, Lucius Hunt.

Sr. Walker

Não se aflija. Você é destemido de uma forma que eu jamais saberei.

Arendt (2004, p. 59) diz que a esfera pública é o lugar do comum, no sentido de que "tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos" e é justamente numa reunião pública que Lucius anuncia ser o responsável por aquela "tragédia" e ele diz claramente que sua atitude envergonhou a ele mesmo (esfera da intimidade, daquilo que é só dele) e a sua família (esfera pública, daquilo que é comum a todos). Família aí parece ir além dos laços de sua mãe, mas diz respeito ao lugar que o ampara: a vila como um todo, imagem da comunidade, a mesma que ele quer cuidar.

Lucius assume posição de destaque. Seus feitos são em público ou publicizados e assim ele vai se definindo como personagem-herói, o que nos traz outro aspecto da relação entre o público e o privado:

> Ao invés de ação, a sociedade espera de cada um dos seus membros um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a "normalizar" os seus membros, a fazê-los "comportarem-se", a abolir a ação espontânea ou a reação inusitada (ARENDT, op. cit., p. 50).

A vila tenta fazer isso com as pessoas. Suas ações são normatizadas, a ponto de quase não restar lugar para o inusitado como forma de expressividade. O próprio Lucius, das vezes que adentrou a sala de reunião dos Anciãos para fazer reivindicações, não o fez de maneira impulsiva. Ele sempre levava seu discurso escrito num papel, sinônimo de um comportamento racional, considerado apropriado dentro da vila. Porém, a vila é uma tentativa e, por isso, ela nos parece estar mais próxima da *Ágora*, de que fala Bauman (2000). Para ele, nesse espaço, que é público e privado ao mesmo tempo,

> [...] é onde os problemas particulares se encontram de modo significativo – isto é, não apenas para extrair prazeres narcisísticos ou buscar alguma terapia através da exibição pública, mas para procurar coletivamente alavancas controladas e poderosas o bastante para tirar os indivíduos da miséria sofrida em particular; espaço em que as idéias podem nascer e tomar forma como "bem público", "sociedade justa" ou "valores partilhados". (BAUMAN, op. cit., p. 11)

É por esse tipo de sociedade que Lucius luta. Ele quer "tirar os indivíduos da miséria sofrida em particular". Está sempre disposto a ajudar. Há alguém que ele reserva atenção especial, Ivy:

Ivy

Por que você está nessa varanda?

Lucius
Não é seguro.
Ivy
Há outras varandas.
[...]
Como você é tão corajoso, quando os outros morrem de medo?
Lucius
Não me preocupo com o que acontecerá, somente com o que deve ser feito.
[...]
Ivy
Quando formos casados, você dançará comigo?
Acho dançar muito agradável.
Por que não pode dizer o que tem na cabeça?
Lucius
Por que não pára de dizer o que tem na sua?
Por que deve liderar, quando eu quero liderar?
Se eu quiser dançar, eu lhe pedirei pra dançar.
Se eu quiser falar, abrirei a boca e falarei.
Todos me aborrecem para que eu fale mais.
Por quê? Por que devo dizer que só penso em você desde que acordo?
Como ajudaria dizer que às vezes não posso pensar com clareza, nem trabalhar direito?
Qual é o benefício de lhe dizer que a única vez que sinto medo, como os outros, é quando a vejo em perigo?
É por isso que eu estou nesta varanda, Ivy Walker.
Temo pela sua segurança, mais do que os outros.
E, sim, dançarei com você na noite do nosso casamento.

Esse diálogo se dá em uma cena especialmente elucidadora da territorialidade de Lucius. As práticas espaciais desse personagem desenvolvem-se no sentido de preservar a vida como ali é vivida. Nessa cena sua coragem é usada para proteger aquilo que está dentro: dentro dele – o amor por Ivy – dentro da vila – a vida ali vivida.

A coragem dele faz com que assuma os perigos, arrisque-se – a varanda na qual está, sempre na intenção de proteger, de cuidar. Mesmo o desafio dos limites, a entrada na floresta, o desejo de cruzá-la, têm a intenção de preservar a vila, seus moradores, a forma de vida que ali foi constituída. Uma vida pensada a partir da proteção àqueles que se ama.

Lucius, finalmente, entrega-se ao amor e resolve tomar uma atitude em relação aos seus sentimentos por Ivy. Porém, mal sabia ele, que sua atitude seria aquilo que instalaria a maior crise dentro da vila. Falaremos agora do personagem que consideramos como o principal no estabelecimento dessa tensão.

O Personagem Noah: territorialidade que subverte

Noah é o personagem que subverte a ordem territorial dada pelos Anciãos. Diferente de Lucius, ele não reconhece as fronteiras. Várias são as cenas em que sua postura destoa das demais pessoas. Logo no início do filme, na cena em que todos estão almoçando, escuta-se um uivo vindo da floresta. Todos olham com ar assustado, mas Noah dá gargalhadas e bate palmas, a mesma reação que tem quando do primeiro ataque das criaturas. Ele não parece amedrontado e, tomado pela euforia, profere gritos de "venham", repetindo isso insistentemente.

Em uma cena posterior, Noah aparece com bagas vermelhas nas mãos, evidenciando que as havia colhido fora dos limites permitidos, uma vez que *dentro* do território da vila toda a aparição da cor vermelha era imediatamente extirpada. Outro momento é quando ele está batendo em outras pessoas com um graveto. Ivy lhe chama atenção, de modo a nos sugerir que aquela não teria sido a primeira vez.

Sua principal ação foi o crime cometido contra Lucius, pois colocou em risco a continuidade da própria vila e, com ela, todo o tratado político constituído até então. Vimos que tudo aquilo que era proibido na vila, de alguma forma, estava ligado à cidade. Isso porque a relação entre cidade e vila, por meio de simbologias, era algo sabido apenas pelos Anciãos. Com o crime de Noah contra Lucius era como se a Cidade, *lugar mal, onde pessoas más vivem*, nas palavras do personagem Finton, se fizesse objetivamente presente, por isso, o surgimento da dúvida sobre a continuidade daquele local. Noah é o personagem que cria essa fissura naquele território dado pelos Anciãos como único. Ele o põe [o território] em crise. Vamos lidar agora com a maneira pela qual o filme apresenta essa situação.

Voltemos à cena em que Ivy repreende Noah por estar batendo nas pessoas. Na sequência, eles vão até a *Pedra do Descanso*. Lá encontram Lucius e trocam algumas palavras. Subitamente, Noah retira do seu bolso bagas vermelhas e as coloca na mão de Ivy. Lucius automaticamente chama atenção: *Bad Color!* Imediatamente as bagas devem ser enterradas. Ela, a cor ruim, atrai os monstros da floresta. Ivy repreende Noah dizendo para ele não mais colhê-las. No entanto, ele as tira do próprio bolso e revela para ambos que havia violado os limites territoriais estabelecidos. Lucius imediatamente se reporta aos Anciãos.

Lucius

Noah Percy deu a Ivy Walker bagas da cor ruim. Quando indagado onde as encontrou, por elas serem diferentes de outras que vi, ele apontou para desenhos na Pedra do Descanso. Creio que Noah Percy entrou na floresta e fez isso em várias ocasiões. Também acredito que, devido à inocência dele, as criaturas que residem na floresta não o feriram. Isso fortaleceu meu sentimento de que eles me deixarão passar se sentirem que não sou uma ameaça.

Com essa descoberta, a sensação de território seguro se põe, publicamente, em risco e aquele modo de vida vê-se diante de sua primeira situação de ameaça. A floresta fica exposta como local permeável e a sua travessia torna-se algo ainda mais possível. O conhecimento de que Noah havia entrado na floresta não foi suficiente para que houvesse um ataque das criaturas, pois ele era um personagem que sofria de problemas mentais, portanto, para os demais, ele era alheio aos tratos políticos ali estabelecidos, que fica exposto quando nos deparamos com o pensamento dos demais em relação à participação/contribuição de Noah na manutenção da estabilidade territorial da vila, quase todas as suas ações destoantes são negligenciadas pelos demais. Sua entrada na floresta não foi motivo de pânico devido a essa "inocência", característica de comportamento tributário de sua loucura.

O estigma do personagem louco, me fez lembrar que o *Louco* é, no *Tarô*, a carta em que um jovem caminha tocando sua flauta, seguindo uma borboleta e, por isso, não consegue perceber o precipício que está à sua frente. Um cão o segue tentando avisá-lo, mordendo seu calcanhar. Algumas interpretações desse personagem dizem que ele simboliza "a busca de algo que procurava, como um desejo que, de repente, extravasa uma busca que foi sufocada durante muito tempo". Talvez, o fim da busca de Noah tenha sido a descoberta de que Ivy iria se casar com Lucius. Assim que soube da notícia, ele comete o crime.

Vejo nas palavras de Fernando Pessoa (s/d) algum sentido para essa loucura de Noah. Com o poeta, olhamos para este personagem com mais respeito, pois o louco, diz Pessoa, é aquele que:

[...] fala aos constelados céus
De trás das mágoas e das grades
Talvez com sonhos como os meus...
Talvez, meu Deus! Com que verdades!
As grades de uma cela estreita
Separam-no de céu e terra...
Às grades mãos humanas deita
E com voz não humana berra...

Não estamos tratando a loucura como sinônimo de desrazão. Noah vivencia a dor de

perder Ivy e esse sentimento nada tem de loucura e, sim, como algo que é resultado da maneira como Ivy o tratava. Ela era a única que lhe dava atenção e carinho na vila com igualdade. Os demais, simplesmente não ligavam para as atitudes dele.

Noah, após o crime, senta-se numa cadeira de balanço na varanda de sua casa. Suas mãos estão sujas de sangue e ele, em desespero, pronuncia, numa mistura de risos e lágrimas: *Bad Color!* Essa mistura de riso e choro, de desespero e calmaria é atributo do louco, é o "berro" do louco, de que falava Fernando Pessoa.



Ao dizer isso imediatamente nos salta as imagens da flor e das bagas vermelhas e, com elas, as falas da mãe de Lucius e da Sra. Clark sobre as mortes sofridas por seus entes queridos na cidade. Noah, com sua ação, transforma-se em um personagem da cidade, estando na vila. Ele cria a imagem de fronteira, mistura vila e cidade, aproximando os sentidos apontados até então no filme que, de forma sutil, ganha maior evidência a partir dessa cena.

Há uma mudança de perspectiva sobre a relação das pessoas com a vila e isso fica evidente quando ocorre o segundo ataque das criaturas, que agora mostrava-se outro. Os animais dilacerados e espalhados por toda a vila não pareciam corresponder com o primeiro, mostrado à luz do dia, que se utilizava de marcas pintadas nas paredes e batidas para causar medo nas pessoas. O segundo tinha o tom mais aterrorizante e macabro. A sensação é a de que um se contrapunha ao outro:



Mais tarde o filme nos revela que Noah era o responsável pela morte desses animais dilacerados[3]. O medo produzido pelos Anciãos – que serviria para manter e, até mesmo, fortalecer o sentimento de família, em que uns tomam conta dos outros – com as práticas de Noah, vira terror. Passamos a lidar com duas instâncias do medo. Aquele produzido pelos Anciãos parece-me com o referido por Bauman (2000), como o "medo oficial", que é construído, pensado,

[3] Se voltarmos à cena em que as pessoas estão comemorando o casamento de Kitty, podemos notar que Noah não aparece e como ele é um personagem que, em todas as suas cenas, não passou despercebido, nos é dado sugerir que ele não estaria ali, mesmo sem aparecer nas imagens. Há também a cena em que sua mãe entra no quarto do castigo para levar-lhe alimento e toma conhecimento de que Noah havia fugido. Naquele instante ela encontra,dentro do buraco onde eles guardavam uma fantasia de monstro, ossos e penas dos animais.

para ter uma finalidade, definidamente estruturado. Já o medo introduzido por Noah rubrica, nas palavras do próprio Bauman, incerteza, insegurança e instabilidade, o que proporciona o questionamento dos demais moradores, se aquele seria o melhor lugar para se viver.

Noah instala na vila essa sensação de insegurança, de princípio de perda de identidade. Porém, do mesmo modo que a territorialidade de Lucius redunda numa ironia – personagem que cuida, contribui para a instalação da crise – o mesmo acontece com a territorialidade de Noah – personagem que gera a crise, mas que tem em si, a possibilidade de continuidade da vila. Isso ocorre quando nos deparamos com a derradeira ação de Noah, como negação dos limites do território: ele vai em busca de Ivy e a persegue na floresta.

Até certo ponto da perseguição, não nos é revelado ser Noah o monstro que ataca Ivy, mas quando isso ocorre e voltamos a essas imagens, notamos indícios de um monstro da floresta diferente daquele que aparece no interior da vila. Primeiro, pelo grunhido, que agora parece ser de um animal feroz. Antes isso não era tão evidente assim. Depois, quando a câmera gira em torno de Ivy e nos revela o monstro. Ele está parado em frente a ela. Sua feição agora, também é diferente, mais assustadora, eu diria. Essa diferença na forma visual e sonora foi uma escolha intencional do diretor. Crash Mc'Creery, o desenhista das criaturas diz:

Mc'Creery

Fizemos duas versões da criatura. Uma versão seria a dos velhos [Anciãos]*, um tipo simbólico de criatura, que não podia ser mencionada, teria que ser evitada e respeitada. A outra criatura seria a de Noah. Um louco, uma versão deformada. Ele a leva ao extremo.*



Quando Mc'Creery diz que Noah "leva ao extremo", ele está se referindo à concepção da figura do monstro, mas podemos tomar essa sua afirmação e estendê-la à sua participação no tensionamento do território criado pelos Anciãos: ele o leva ao extremo também.

Noah, com essas suas ações, desestabilizou os limites e estabeleceu fronteiras outras: subverteu ações, rebelou corações. Por causa dele, os contratos territoriais foram desfeitos para serem refeitos, [se assim os criadores da vila desejassem], pois, diante de tudo o que estava acontecendo, os próprios Anciãos viram-se permeados pela dúvida de continuar ali, pois

aquela era a primeira geração dos moradores da vila e ela já se via preenchida por situações outras que não aquelas por eles idealizadas. Sr. Walker argumenta:

Sr. Walker

- Quem você acha que continuará esse lugar, esta vida? Você vai viver para sempre? Nosso futuro depende deles. É em Ivy e Lucius que este estilo de vida continuará. Eu arrisquei. Espero que sempre possa arriscar tudo pela causa justa. Se não tomássemos essa decisão, não seríamos mais inocentes. No fim é isso que protegemos aqui – inocência. Não estou disposto a abrir mão disso.

Sr. Nicholson

Deixe-a ir. Se acabar, acabou. Somos motivados por esperança. Esta é a beleza deste lugar. [...] Ivy é motivada por esperança. Deixa-a ir. Se este lugar for meritório, ela terá sucesso em sua busca.

A vila estava diante de uma situação em que o sentido dado a ela, idealizado inicialmente pelos Anciãos, estava agora em risco. Para eles, a sorte havia sido lançada...

A Personagem Ivy: enlace e algumas considerações

O território que nos foi dado pelos Anciãos, tiveram em Lucius e Noah, contribuições de reconhecimento e não-reconhecimento de ambos os personagens. Os dois, de algum modo, realizaram ações, as quais criaram, ora uma situação de estabilidade dos limites estabelecidos e que davam solidez àquele território utópico, ora circunstâncias de tensionamento desses limites, fazendo com que eles chegassem ao quase extremo de serem desfeitos.

Ivy é a personagem que, dentro da vila, dá condições de ser restabelecida a antiga condição de normalidade daquela situação de crise. No entanto, isso é deixado em aberto pelo filme, pois termina assim que ela retorna do além-floresta e nos permite a dúvida do que ela contaria de sua trajetória pela floresta proibida e do que ela encontrou na Cidade.

Já em uma instância mais ampla [aquela além-filme], Ivy nos indica, através de sua particular experiência, tanto dentro da vila, como dentro da floresta, que há outras referências espaciais que definem a relação das pessoas com aquilo que as cerca e com o que existe dentro delas mesmas em relação a esse suposto exterior. Diante de um mundo que é dito e conhecido predominantemente através da visualidade, Ivy nos permite verificar que existem outros aspectos que contribuem para a nossa forma de pensar e agir no mundo. Sua trajetória dentro da vila lembrou-me Mario Quintana (s/d), que, em um trecho de "O Mapa", diz:

Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...

Mario Quintana olha para um mapa feito de memórias e o faz como se estivesse examinando seu [próprio] corpo. O poeta faz referência direta a uma forma de experiência espacial e de conhecimento de mundo feita via memória [quando ele fala especificamente das ruas de Porto Alegre] e todos aqueles outros meios de entrada de informações e produções de significações que temos com o mundo, que não apenas os olhos.

Ivy tem, na vila, um mapa que lhe é extensão do próprio corpo e, na floresta, ela o inventa, via informações que já haviam sido dadas pelo seu pai, mas, também, com tudo aquilo que ela consegue captar naquele devido instante que lhe chega, principalmente, por meio dos ouvidos e do toque nas coisas. Lucius, em uma conversa com ela, pergunta se ela não tem raiva por não conseguir enxergar. Ela lhe responde que vê o mundo sim, só não da mesma forma que ele.

O filme tem uma maneira peculiar de indicar, na imagem e no som, como se dá essa forma diferenciada com que Ivy vê o mundo. Nas suas primeiras aparições, não há indícios, aqueles dos mais clássicos, como por exemplo, um desfoque ou um som de zumbido, que nos indique, na própria imagem, sobre a cegueira de Ivy, isso só acontecerá no decorrer das cenas. Ela anda, corre, olha em direção às pessoas, fala com elas como se as visse. Nem o cajado que

ela carrega, logo de início, nos sugere que ela o utiliza para tatear as coisas a sua volta.

Sua sensibilidade é tamanha que ela reconhece, inclusive, a mudança de respiração de Lucius, quando ele percebe que ela está segurando algumas bagas vermelhas [*Bad Color*] colocadas em sua mão por Noah. É, aos poucos, que a banda sonora do filme, junto com as formas de enquadramento e foco, vão nos configurando esse espaço [da vila] que Ivy parece conhecer tão bem. Quando Mary Ann Doane (In: XAVIER, 1983) fala da relação de sincronia que o cinema foi estabelecendo entre a voz [a fala dos personagens] e o corpo [movimento da boca, por exemplo], ela afirma que:

> O valor da reflexão sobre o emprego da voz no cinema a partir de sua relação com o corpo (o do personagem, o do espectador) está em uma compreensão do cinema sob uma perspectiva topológica, como uma série de espaços incluindo o do espectador – espaços os quais são freqüentemente hierarquizados ou mascarados um pelo outro a serviço de uma ilusão representacional. Entretanto, qualquer que seja o arranjo ou interpenetração dos vários espaços, eles constituem um *lugar* onde a significação se intromete. As diversas técnicas e estratégias para o desenvolvimento da voz contribuem fortemente para a definição da forma que este "lugar" assume (DOANE, in: XAVIER, op. cit. p. 475).

A "definição do lugar" está também fortemente ligada àquilo que a própria Doane nos apresenta como "perspectiva" sonora, que é justamente a técnica de se criar a impressão de profundidade e localização das coisas e pessoas através do som que no permite dizer da existência de um *espaço sonoro*, que é aquele que existe até onde vai ou de onde chega o som, para quem o ouve, seja espectador ou personagem, seja na tela ou na diegese. Assim, Doane explica:

> A voz [ou qualquer outro som] necessita estar ancorada em um determinado corpo [não necessariamente o corpo humano], o corpo necessita estar ancorado em um determinado espaço. O espaço visual fantasmático que o filme constrói é suplementado por técnicas planejadas para espacializar a voz, localizá-la, dar-lhe profundidade, emprestando assim aos personagens a consistência do real (DOANE, In: XAVIER, op. cit., p. 461).

Isso reforça o argumento de que som e imagem não são elementos autônomos no filme e é no conjunto deles que tomamos partido daquilo que Doane chama de "alucinação sensorial", pois é ela que cria a sensação de que há, por exemplo, algo para além daquilo que aparece na tela, o extra-campo.

Ivy é a personagem que realiza essa ponte, que liga os espaços, que têm em si uma maneira outra de lidar com o grande território estabelecido pelos Anciãos, pois, para ela, os marcos visuais existentes na vila para sustentar os limites fronteiriços. Seus percursos e trajetórias dentro da vila são outros: passos, subidas e descidas, tato, olfato, essas são as referências espaciais que Ivy dispõe para se orientar na vila. Para ela, o espaço é feito de sabores:

> Saborear é uma palavra que trás consigo o sentido do gosto, de paladar. É como se minha experiência com o mundo fosse mediada [também] pela boca e não apenas com olhos. Ao fazer esse deslocamento, minha intenção é a de incluir os demais sentidos de que dispõe o homem na sua mediação com as coisas [...] Saborear o mundo significa reconhecer, em grande medida, que o espaço contém cheiros, gostos, sensações, esbarrões, piscadelas, náuseas, enfim. Experienciamos o mundo de corpo inteiro, com o estômago, com a boca, com as mãos, com o nariz, e também com os olhos (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 01-02).

Há um deslocamento deliberado no sentido de captura da realidade e da criação de sentidos e significações no mundo. É em Ivy que se encontra a força para o estabelecimento de fronteiras, pois é ela quem está por realizar a experiência da mistura e o que o filme deixa como possibilidade de entendimento do mundo, são as geografias possíveis que nascem ali, na tela: pelos personagens, pelas relações de poder, no uso do território, nas indefinições de limites e fronteira, tudo isso que, no filme, alude para a humanidade, não como cópia, representação [estar no lugar de] ou algo do tipo, mas como grafias de mundo que ganham existência no filme, via linguagem do cinema, e se desdobram para além dele.

Referências

A VILA. Direção de M. Night Shyamalan. EUA, 2004.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana.* Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ARISTÓTELES. *Política.* Trad. Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martin Clarest, 2007.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço.* Trad. Antonio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Eldorado, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade:* em busca por segurança no mundo atual. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. *Em Busca da Política.* Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MACHADO, Lia Osório. Limites, Fronteiras, Redes. In: T.M.Strohaecker, *et. al.* [org.], *Fronteiras e Espaço Global*, AGB-Porto Alegre, Porto Alegre, 1998, p.41-49

OLIVEIRA JR., Wencesláo Machado de. A tela dividida: fronteiras no filme "A Marca da Maldade". *Pró-Posições*, Vol. 9, n°1(25), p.161-171, FE-UNICAMP: Campinas, 1998.

PELLEJERO, Eduardo. *Ficciones políticas y políticas de la ficción:* la sociedad como uma trama de relatos. [s/d] Disponível em: <http://cfcul.fc.ul.pt/equipa/3_cfcul_elegiveis/eduardo%20pellejero/polificcion.doc> Acesso em: 24/06/2008.

PESSOA, Fernando. O Louco. *Poesias Inéditas.* [s/d] Disponível em:

<http://www.revista.agulha.nom.br/ined08.html> Acesso em: 13/05/2007.

_____. Deixo ao Cego e ao Surdo. [s/d] *Poesias Inéditas.* Disponível em:

<http://www.revista.agulha.nom.br/fpessoa158.html> Acesso em: 22/12/2008.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. Saboreando o Espaço, Inventando Paisagens. *Revista Digital Paisagens em Debate*. No. 07, p. 01-07, 2007.

QUINTANA, Mário. *O Mapa*. [s/d] Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/quinta1.html#omapa> Acesso em: 12/03/2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do Contrato Social.* Trad. Rolando Roque da Silva. Edição Eletrônica. Disponível em: <http://www.jahr.org> [s/d].

XAVIER, Ismail [Org.] *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Artigo recebido em agosto de 2009.